Domingo 26 de junio de 1994

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

THE BUENOS AIRES REVIEW

REINA ROFFE, *entrevista de Nora Domínguez*

El humor marxista, *por Marcos Mayer*

ANTICIPO DE LOS NUEVOS LIBROS DEL PREMIO NOBEL ELIAS CANETTI

Nacido en 1905,figura de la vida intelectual de Viena hasta que la ocupación nazi lo forzó a trasladarse a Londres –donde aún reside, sin por ello haber dejado de escribir en alemán– y último superviviente de la generación de narradores centroeuropeos que integraron también Franz Kafka, Robert Musil y Hermann Broch, el búlgaro Elías Canetti es un particularísimo documento viviente del siglo XX. Cuando en 1981 recibió el premio Nobel de Literatura se reconoció otra de sus singularidades,que es la habilidad para frecuentar con excelencia multiplicidad de géneros: la novela –con una sola obra, la monumental "Auto de fe"–, la dramaturgia, la autobiografía –con una trilogía: "La lengua absuelta", "La antorcha al oído" y "El juego de los ojos"–, el ensayo y hasta los aforismos. A los ochenta y nueve años, el infatigable Canetti publica dos nuevos títulos, "El suplicio de las moscas", nueva colección de aforismos, y "El testigo escuchón", originalísima pieza en la que describe cincuenta ideas para ficción de las cuales desarrolló sólo una en "Auto de fe". Ambos volúmenes, que distribuirá Anaya & Mario Muchnik, se anticipan en las páginas 2/3.

El hombre que sabía demasiado

México, de un siglo a otro, *por Tulio Halperín Donghi* 8

50 PERSONAJES EN

"El testigo escuchón", uno de los dos nuevos libros del premio Nobel Elías Canetti –que Anaya & Mario Muchnik distribuirá en estos días–, es una rara pieza en la que el autor describe los "Cincuenta caracteres" que le dan subtítulo: cincuenta personajes para otras tantas obras de ficción, de los cuales sólo uno, "El bibliófago", prosperó en "Auto de fe", la única novela del búlgaro. Junto con "El testigo escuchón" se publica "El suplicio de las moscas", colección de aforismos que confirma la inusual capacidad de Canetti para expandir una conciencia a través de la concentración de las palabras. En estas páginas, se anticipan ambos textos con una nota de Sergio Chejfec.

ELIAS CANETTI

EL DELATOR. Al Delator no le gusta callarse nada que pueda ofender a otro. Se da prisa y se adelanta a los demás delatores. La carrera es a veces ardua, y aunque no todos parten del mismo punto, él siente la proximidad de los otros y los aventaja dando saltos gigantescos. Lo dice muy rápido y es un secreto. Nadie debe saber que él lo sabe. Espera gratitud y ésta consiste en discreción. "Sólo se lo digo a usted. Sólo a usted puede interesarle". El Delator sabe si un puesto está amenazado. Como se desplaza tan rápido –se da mucha prisa–, la amenaza aumenta en el camino. Cuando llega es ya algo seguro. "Lo van a despedir". El afectado palidece. "¿Cuándo?", pregunta, y "¿por qué? A mí no me han dicho nada". "Guardan el secreto. Se lo dirán en el último momento. Tenía que prevenirlo. Pero, por favor, no me traicione." Luego se pierde en un prolijo discurso sobre lo horrible que sería verse traicionado y, antes de que la víctima pueda apreciar en su totalidad el peligro, se compadece ya del Delator, ese amigo entrañable.

El Delator no deja escapar un solo insulto proferido con ira y se encarga de que le llegue al afectado. Disfruta menos delatando elogios, aunque para demostrar sus buenas intenciones se obliga a ello de vez en cuando. En esos casos no se da prisa y duda incluso al llegar a su destino. El elogio se le pega a la lengua como un veneno repugnante. Piensa que se ahogará si no lo escupe. Finalmente lo dice, pero en términos muy púdicos, como si se avergonzara de la desnudez del otro.

No conoce otro tipo de vergüenza o de asco. "¡Tiene que defenderse! ¡Tiene que hacer algo! ¡No puede resignarse y aceptarlo!" Le gusta aconsejar al afectado, porque así el asunto se prolonga. Sus consejos son de tal índole que aumentan el temor de la víctima. Y es que a él sólo le interesa la confianza de los hombres, sin la cual no puede vivir.

EL CIEGO. El Ciego no es ciego de nacimiento, aunque poco le costó llegar a serlo. Tiene una cámara, la lleva a todas partes y se complace en mantener los ojos cerrados. Es como en los sueños, aún no ha visto nada y ya está fotografiándolo; pues luego, cuando tiene todas las fotos juntas, repartidas por igual en grandes y pequeñas, con epígrafe y número, siempre rectangulares, ordenadas, recortadas, cotejadas y expuestas, luego puede verlas mejor, de todas formas.

El Ciego se ahorra el esfuezo de haber visto algo antes. Reúne lo que habría podido ver, lo amontona y disfruta como si fueran sellos de correo. Por mor de su cámara recorre el ancho mundo; nada es lo suficientemente brillante, lejano o extraño: él lo capta para la cámara. Dice: allí he estado y lo señala, si no pudiera señalarlo, no sabría dónde estuvo; el mundo es rico, caótico y exótico, ¿quién podría recordarlo todo?

El Ciego no cree en nada que no haya sido fotografiado. Por más que la gente hable, presuma y rumoree, su lema es: ¡a ver esas fotos! Así sabe uno lo que en realidad ha visto, lo sostiene en la mano, puede poner el dedo encima y hasta abrir con toda calma los ojos en vez de prodigarlos previamente sin ningún sentido. Todo en la vida tiene su momento, excesos son excesos, reservemos la vista para las fotos. Al Ciego le gusta proyectar sus fotografías ampliadas en la pared y agasajar de ese modo a sus amigos. Dos o tres horas suelen durar esas fiestas: silencio, luces, alusiones, indicaciones, consejos, humor. ¡Qué júbilo cuando pone alguna al revés! ¡Qué entereza cuando advierte que otra ha sido proyectada dos veces! Imposible expresar lo bien que uno se siente si las fotos son grandes y la proyección se prolonga. Por fin se recompensa la imperturbable ceguera de todo un viaje. ¡Abríos, ojos, abríos, ahora sí podéis ver, ahí está, sí, ahí estuvisteis, ahora debéis demostrarlo! El Ciego lamenta que otros también puedan demostrarlo, pero él lo demuestra mejor.

EL CALOSAURIO. El Calosaurio, a quien muchos, para abreviar, llaman Casaurio, anda en pos de cuanta belleza ha habido, hay y habrá en el mundo, y la encuentra en palacios, museos, templos, iglesias y cuevas. No le importa si algo que tiempo atrás pasó por bello se ha vuelto entretanto un poco rancio, para él sigue siendo lo que fue; aunque a diario surjan nuevas obras bellas, cada una lo es en sí, ninguna excluye a otras, todas esperan que él, en actitud reverente, se detenga al pasar y las admire. Basta verlo ante la *Madona Sixtina* o la *Maja desnuda*: se aproxima desde ángulos distintos, se para a distancias diferentes, permanece inmóvil largo rato –o a veces poco, cambiando de posición constantemente–, y se lamenta cuando ve que es imposible acercarse por detrás.

El Calosaurio o Casaurio se abstiene de proferir palabras que puedan perjudicar su ritual. Se abre por completo y enmudece, no compara, no razona, no remite a épocas, estilos o costumbres. Prefiere ignorar cómo vivió el creador de la obra bella y más aún lo que pensaba. Todos viven de algún modo, no importa saber si su vida fue difícil, tampoco lo habrá sido en exceso, pues la obra no estaría ahí, y el simple hecho de llevarla dentro es una dicha por la que habría que envidiarlo, si de algo pueden servir tales futilidades subjetivas.

Personalmente le va muy bien al Casaurio, no tiene dificultades para buscar bellezas por su cuenta y consagrarse a ellas. Se guarda bien de comprarlas para seguir siendo imparcial; vano sería, además, intentarlo a estas alturas, pues gran parte de las obras bellas están ya en manos seguras. Posee una

AFORISMOS DE "EL SUPLICIO DE LAS MOSCAS"

Lo breve, si bueno

• Coleccionaba todas las opiniones para saber cuán pocas son.

• Es inteligente como un periódico. Lo sabe todo. Lo que sabe cambia cada día.

• Siempre ocurre lo que él desea, pero cuatro o cinco años más tarde, cuando hace tiempo que desea otra cosa.

• El espíritu debe recogerse a cada tanto en el relato de una historia larga. No puede vivir tan sólo de agujas y crueldad. También precisa hilos tiernos.

• Desde que la Tierra es una pelota, cualquier bribón puede hacerse con ella.

• No quiere morir sin al menos haber soñado todas las creencias.

• Jamás, desde que tengo uso de razón, le he dicho a nadie ¡Señor! y cuán fácil es decir ¡Señor! y cuán grande la tentación. Me he acercado a cien dioses y a todos ellos los he mirado de hito en hito y lleno de odio por la muerte de los hombres.

• Deja hablar a los otros, no hables: tus palabras le hurtan a los otros su propia forma. Tu entusiasmo borra sus contornos; se desconocen cuando hablas; son *tú*.

• Te has extendido tanto que ya no eres capaz de abarcar con la mirada el rebaño de tus pensamientos, y sigues sin querer domesticarlo.

• Pensar bajo luces diversas. Los filósofos ilegibles no toleran que se altere su luz.

• Siempre que le asaltan los adjetivos se siente ridículo. Albergan sus sentimientos.

• *Contener* el sentido, nada tan antinatural como tener que revelar siempre el sentido. La ventaja y la auténtica fuerza de los mitos: que en ellos no se nombra el sentido.

• Escupe a todo el mundo. También a sí mismo. Y a eso le llama su verdad.

• De nada sirve decirse la verdad, siempre la verdad. La verdad que no se transforma en nada es horror y devastación.



El corazón secreto de Elías Canetti

Elías Canetti, premio Nobel de Literatura en 1981, es de alguna manera un *testigo escuchón* del siglo XX: nacido en 1905 en Rustschuk, Bulgaria, vivió desde 1913 en Viena –donde se doctoró en Ciencias Naturales– hasta que la ocupación nazi lo estimuló a buscar nuevos horizontes en la ciudad de Londres, en la que aún hoy, a los ochenta y nueve años, último superviviente de la generación de escritores centroeuropeos de la que formaron parte Franz Kafka, Robert Musil y Hermann Broch, atiende amablemente el teléfono.

Su obra es tan peculiar como brillante, y consta de una sola novela -*Auto de fe*–, tres obras de teatro –*La boda*, *La comedia de la vanidad* y *Los emplazados*–, una trilogía autobiográfica que escribió entre 1973 y 1985 –*Historia de una vida*, integrada por *La lengua absuelta*, *La antorcha al oído* y *El juego de los ojos*–, un ensayo monumental sobre la relación dialéctica entre los poderosos y sus súbditos –*Masa y poder*– y dos volúmenes de aforismos –*La provincia del hombre* y *El corazón secreto del reloj*–, en una muestra incontestable de lo que la crítica ha llamado "la paradoja Canetti": la expansión de una conciencia a través de la concentración de las palabras.

"El Nobel otorgado a Canetti premia a dos escritores –escribió recientemente, en una nota publicada por el *Corriere della sera*, Claudio Magris–: al que se esconde y al que reaparece, al que se retrae y al que se ofrece al diálogo. Uno de estos dos es un genio misterioso y anómalo, quizá desvanecido e inaccesible para siempre en su secreto: es el escritor que en 1935, con treinta años, publica, de repente e inadvertido, uno de los grandes libros del siglo, *Auto de fe*." Ese libro, monumental en la opinión de Thomas Mann y de Musil, fue aclamado en su momento para desaparecer casi inmediatamente del panorama literario –hasta 1963, cuando se lo reedita como la obra de un autor desconocido, nuevo– y hacer que Canetti se negara a la ficción y se dedicara durante decenios al gigantesco estudio de dos procesos que dan título al libro no menos gigantesco en que lo volcó, *Masa y poder*, donde no sólo circulan los mitos y la historia sino también gestos habituales de la convivencia como comer, hablar y moverse para desenmascarar el impulso humano a dominar o disolverse.

Pero tampoco se agota aquí la singularidad de Canetti. Como sostiene Magris, "este escritor absoluto y huidizo no habría obtenido por sí solo el Nobel con esa única novela que no concede nada y no se deja asimilar por ninguna historia literaria. Para que *Auto de fe* fuera comprendida y aceptada era, quizá, necesario otro escritor, ese escritor que salió a escena treinta años después, acompañando el éxito de su libro como si se tratara de un éxito póstumo. Es el Canetti de los ensayos y de la autobiografía, un Canetti que se explica a sí mismo con excepcional maestría, que relata su formación plurinacional y plurilingüe, sus experiencias y su propia obra". Viena, Zürich, la guerra, la cultura supuestamente agotada y las acotaciones críticas de un pesimista sagaz circulan por esa trilogía cuyo eco puede hallarse también en sus aforismos, en los conocidos y los nuevos de *El suplicio de las moscas*. Al reseñar este libro para el suplemento Babelia del diario español *El País*, Ignacio Echevarría destacó uno de ellos –"La evolución de una persona consiste fundamentalmente en las palabras que *desecha*"–, en su versión aplicada: "Tanto como la sabiduría de la edad y el legado de todos los hombres y dioses muertos; tanto como esa increíble avidez renovada por la constante poda de sí mismo; tanto como la terrible penetración de su mirada; tanto como el indecible amor que siente hacia la vida y la alegría que siente al apurarla, son todas las palabras desechadas las que, con su peso, elevan la tensión de estos aforismos".

Junto con *El suplicio de las moscas* se publica *El testigo escuchón*, y tal vez sean los últimos libros de Canetti. Pero esa coincidencia temporal en la imprenta vincula menos ambos textos que ese modelo, el del relámpago, el de las palabras necesarias: *El testigo escuchón* describe minuciosamente cincuenta personajes caracterizados por un único rasgo dominante, cincuenta arquetipos humanos sutilmente descriptos a partir de los cuales Canetti pensó construir otras tantas novelas. Aunque uno sólo de ellos, "El bibliófago", creció hasta ver la luz como *Auto de fe*.

BUSCA DE UN AUTOR

cantidad poco importante de dinero y lo emplea con mesura en sus perpetuos viajes. En ellos desaparece y nunca se lo ve en camino, es como si viajara con la capa invisible. Se deja ver, en cambio, ante las obras bellas, y quien lo haya visto alguna vez en Arezzo o en la Brera, volverá a verlo con seguridad en Borobudur y en Nara.

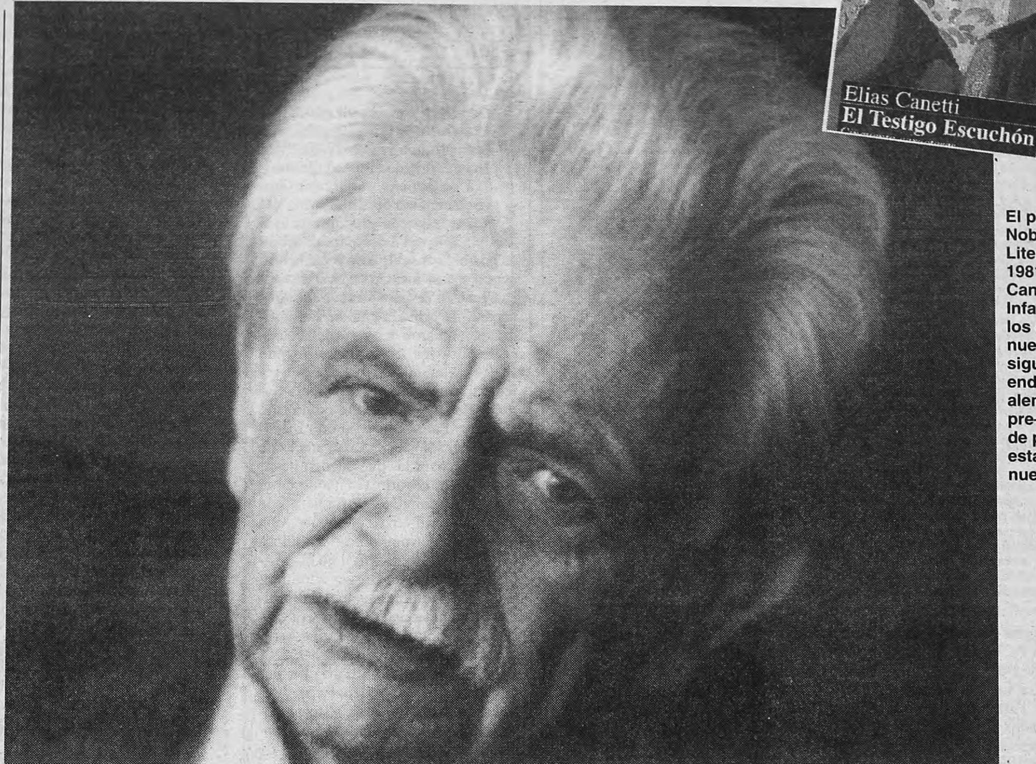
El Casaurio es feo y todos lo rehúyen; poco delicado sería describir su repugnante aspecto. Digamos solamente que jamás tuvo nariz. Sus ojos saltones, sus orejas ganchudas, su bocio, sus dientes negros y podridos, el mefítico aliento que emana de su boca, su voz entre graznante y atiplada, sus manos esponjosas, ¿qué importan?, ¿qué importan?, ¿si él a nadie se las da y encuentra invariablemente su lugar ante cualquier obra bella?

EL BIBLIOFAGO. El Bibliófago lee todos los libros sin distinción, siempre que sean difíciles. Los que se comentan no lo dejan satisfecho, han de ser raros y olvidados, difíciles de encontrar. A veces se pasa un año buscando un libro porque nadie lo conoce. Cuando al final lo encuentra, lo lee de un tirón, lo entiende, lo memoriza y puede citarlo siempre. A los diecisiete años tenía ya el mismo aspecto que ahora, a los cuarenta y siete. Cuando más lee, menos se transforma. Todo intento de sorprenderlo con un nombre fracasa, es igualmente versado en cualquier campo. Como siempre hay cosas que ignora, no se ha aburrido nunca. Procura, eso sí, no citar algo que desconozca, no vaya a ser que otro se le adelante en la lectura.

El Bibliófago es como un arcón que nunca se ha abierto para no perder nada. Teme hablar de sus siete doctorados y sólo cita tres; muy fácil le resultaría sacar cada año uno nuevo. Es amable y le gusta hablar; para poder hablar también cede a otros la palabra. Cuando dice: "No lo sé", cabe esperar una conferencia detallada y erudita. Es rápido, porque siempre busca gente nueva que lo escuche. No olvida a nadie que lo haya escuchado, el mundo se compone, para él, de libros y de oyentes. Sabe apreciar debidamente el silencio ajeno, él mismo sólo calla unos instantes antes de iniciar un discurso. En realidad, nadie quiere aprender nada de él, pues sabe muchas otras cosas. Propaga incredulidad, no porque nunca llegue a repetirse, sino porque jamás se repite ante el mismo oyente. Sería entretenido si no abordara siempre algo distinto. Es justo con sus conocimientos, todo cuenta, ¡qué no daríamos por descubrir algo que le importe más que el resto! Pide excusas por el tiempo que, como la gente normal, dedica al sueño.

Con gran expectación y deseando pillarle al fin una patraña vuelve uno a verlo después de varios años. Inútil esperanza: aunque aborde temas totalmente distintos, sigue siendo el mismo hasta la última sílaba. Entretanto, a veces se ha casado o ha vuelto a divorciarse. Sus mujeres desaparecen, siempre han sido un error. Admira a quienes lo animan a superarlos, y en cuanto los supera, da con ellos al traste. Nunca ha ido a una ciudad sin antes leerlo todo sobre ella. Las ciudades se adaptan a sus conocimientos, corroboran lo que ha leído, no parece haber ciudades ilegibles.

Se ríe de lejos cuando se le acerca algún necio. La mujer que quiere ser su esposa deberá escribirle cartas pidiéndole información. Si le escribe con la suficiente frecuencia, él sucumbirá y querrá tener siempre a mano sus preguntas.



El premio Nobel de Literatura 1981, Elías Canetti. Infatigable, a los ochenta y nueve años sigue escribiendo –en alemán, siempre– y acaba de publicar estas dos nuevas obras.

BIOGRAFIA DIDACTICA

SERGIO CHEJFEC

Seguramente Elías Canetti no fue víctima de la obediente sugestión que poseyó a Borges frente a la preceptiva schwobiana de construcción de las biografías. Marcel Schwob supo fortalecer el detalle, entendió que la complejidad de una vida bien podía manifestarse fugazmente en la descripción de unos cuantos momentos más o menos fundamentales o pueriles. Canetti obvió la economía, sus vicisitudes ocuparon tres gruesos volúmenes. Podrá decirse que hay una diferencia mínima en reducir una biografía a poco más de mil o a solamente dos páginas, que el procedimiento que justifica la selección es igual de arbitrario en los dos casos. Sin embargo, la obvia dilación que significa utilizar más cuartillas para narrar lo que podría ocupar unas pocas palabras representa una decisión didáctica. Las vidas, las historias de vidas, pueden ser consideradas como emblemas (podría decirse: la vida de Canetti es emblemática). Pero el emblema posee una lógica económica, para que funcione como tal debe condensar en una breve fórmula el universo de connotaciones que lo alimentan (entonces podría acotarse: pero la escritura de su autobiografía no lo es). Creo que esta estrategia que hace de la información pormenorizada, de los matices y detalles, atributos esenciales que delinean el sentido de una vida, obedece a una hipótesis que Canetti sostiene y, sin embargo, no explicita: la biografía como una lengua no solamente destinada a aprender sino también a enseñar, a divulgar.

A pesar de la incierta posibilidad de comprobación, resulta lícito suponer que para Canetti la vida adquirió avatares semejantes a los del aprendizaje de una lengua, algunas veces por superposición, otras por contaminación. Podría pautarse su recorrido biográfico alrededor de una sucesión idiomática: ladino, búlgaro, inglés, alemán. Su abuelo se vanagloriaba de utilizar diecisiete idiomas, pero un niño que desde los primeros pasos recibe el mandato materno de convertirse en un ciudadano espiritual del universo –o sea adquirir la sensibilidad artística del imperio, Viena– necesita de menos lenguas que un ancestral comerciante de la Europa oriental, e incluso sólo una: el alemán. Canetti recibe el alemán a los doce años; durante un mes su madre prepara en Suiza su arribo a Viena. En ese período lo somete a un doloroso chantaje sentimental: no hay reconocimientos ante los avances, sólo quejas por haberle salido un "hijo idiota" frente al más mínimo error. Entonces Canetti aprende. Una vez adulto, ese idioma se adueñará de su memoria; los cuentos de infancia recibidos en búlgaro se habrán traducido misteriosamente para ser recordados en alemán.

Canetti menciona que un amigo directo, el escultor Fritz Wotruba, prefirió siempre las piedras más duras para establecer una pelea de lo más violenta con el material: golpes, tiempo y cansancio iban modificando lentamente una masa que ya tenía de algún modo prefigurada su forma posterior. Acaso ese mismo ritmo paulatino haya sido el que empleó Canetti para escribir y transcurrir, y por sobre todo para entender su vida organizada como una lengua. Canetti es el inmigrante, el visitante ajeno que aspira a desentrañar los códigos y las modulaciones: los de sus padres, los de los círculos artísticos de Berlín y Viena, los de las personas cercanas y los más amplios de los fenómenos políticos. Aquella paciencia proverbial de Canetti quizá no sea más que la manifestación compleja de su presencia tardía en un universo decadente –el esplendor vienés– y de la certeza de que su aspiración a ser un actor de aquel mundo sólo se consumaría si aceptaba ser el testigo del final.

Se sabe que durante la decadencia el tiempo se dilata, que ante la plenitud del pasado lo contemporáneo se extiende como impreciso distorsionando la sucesión. Canetti no se impacientó por elaborar durante veinticinco años *Masa y poder*; no lo contrarió que a lo largo de treinta y cinco años su novela *Auto de fe* fuese literalmente ignorada: agradece la tardía edición (cuarenta y tres años después de escrita) de la correspondencia de Kafka a Felice Bauer, gracias a la cual tiene oportunidad de reconstruir la trama sentimental y literaria que acompañó a la elaboración de *El proceso*; desmiente, con la minuciosidad de su autobiografía, haber temido que algo suyo quedara al fin sin poder realizarse.

Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	1	9
2	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	2	14
3	*El puño de Dios*, por Frederick Forsyth (Plaza & Janés, 24 pesos). Una terrible arma se encuentra en poder del gobierno iraquí durante la Guerra del Golfo y puede decidir el futuro del ejército aliado. La novela imagina y narra desde la planificación estratégica de Saddam Hussein hasta las misiones de los comandos especiales.	4	4
4	*Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondadori, 15,90 pesos),	5	35
5	*El estrangulador*, por Sidney Sheldon (Emecé, 9 pesos).	8	8
6	*Cuentos completos I*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	6	13
7	*Dolores Claiborne*, por Stephen King (Grijalbo, 18,60 pesos).	3	6
8	*Antología del cuento triste*, por Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs (Sudamericana, 16 pesos). Selección de los cuentos más tristes de la literatura occidental en el último siglo. Desde Flaubert y Melville hasta Rulfo y Onetti, pasando por Faulkner, Thomas Mann y el mismo Monterroso.	9	2
9	*Honor entre ladrones*, por Jeffrey Archer (Grijalbo, 19,50 pesos).	7	2
10	*Cuentos completos*, por Juan Carlos Onetti (Alfaguara, 26 pesos). El libro reúne todos los cuentos de uno de los mejores escritores rioplatenses y traza un mapa en el que se pueden rastrear todas las obsesiones, las astucias narrativas y los virajes del genial autor.	-	1

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Chistes de gallegos II*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	2	8
2	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	3	20
3	*Chistes de argentinos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	2	8
4	*Los más inteligentes chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	4	24
5	*Confesiones de un general*, por Alejandro A. Lanusse (Planeta, 17 pesos).	5	5
6	*A las seis de la tarde*, por Pepe Eliaschev (Sudamericana, 15 pesos). Recopilación de los más resonantes editoriales pronunciados por el autor desde su programa "Esto que pasa".	6	2
7	*La larga agonía de la Argentina peronista*, por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos).	10	2
8	*Memorias*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 15 pesos). Autobiografía del autor de *Dormir al sol* y *La invención del Morel* en la que recorre, a través de recuerdos como instantáneas, desde los años infantiles hasta cada una de sus obras, desde los amigos como Borges o Bianco hasta su problemática relación con el grupo Sur.	9	10
9	*Curas sanadores*, por Víctor Sueiro (Planeta, 15 pesos).	8	28
10	*La utopía desarmada*, por Jorge Castañeda (Ariel, 28 pesos). Reflexión y examen del progresivo desmembramiento de la sociedad reflejada bajo la égida del peronismo.	7	10

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán). **Nota**: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Walter Hess: **Documentos para la comprensión del arte moderno** (Nueva Visión). Una recopilación de confesiones, documentos y testimonios personales de los mayores pintores y escultores desde finales del siglo XIX hasta hoy, en el que se destacan textos desconocidos –también algunos conocidos y brillantes– de Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky y Ernst.

Maya Angelou: **Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado** (Tusquets, colección Femenino Singular). Estandarte de la literatura afronorteamericana como la Nobel Toni Morrison, Maya Angelou una bisnieta de esclavos, pasó su infancia en el racista sur estadounidense y fue violada a los siete años y medio por el amante de su hermano, entre otras cosas. En esta novela autobiográfica cuenta despojada y bellamente su vida, para demostrar que las causas documentales, las que no tienen magia, a veces pueden ser buena literatura.

Carnets///

ENSAYO

Apuntes entusiastas



INQUISICIONES por Jorge Luis Borges. Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, 174 páginas.

Dice Borges en el prólogo de este volumen de ensayos publicado por primera vez en 1925: "Sólo hay éxitos de amistad, de intriga, de fatalismo. Ojalá este libro obtenga uno de ellos". Más allá de que pueda preguntarse qué significa el éxito para un libro, es posible pensar que su reencuentro actual es una mezcla de esas tres cosas. En esos sesenta y nueve años que separan la primera edición de la segunda mediaron una serie de hechos, entre ellos los libros que el mismo Borges fue sumando a este primer intento hasta lograr sumirlo en el olvido, tanto para los lectores como para su autor. Para decirlo de otra manera, no son sólo las extravagancias de Pierre Menard las que pueden llegar a modificar el rutinario hábito de la lectura. La fama, la gloria hace que los textos primerizos adquieran, con el devenir del tiempo, la artificiosa calidad de póstumos. Ya no es posible leer el texto de Borges admitiendo condescendientemente las disculpas pronunciadas en la primera edición: "¡Veinticinco años: una haraganería aplicada a las letras!".

Inquisiciones es un libro que, publicado hoy, está condenado a sobrellevar todo el peso de la historia, como si su posteridad indicara un modo de lectura casi obligatorio, el de las diferencias y semejanzas con el Borges de *Ficciones*. Entre los tópicos borgeanos hay ciertas citas, Quevedo, Berkeley, el criollismo. Pero *Inquisiciones*, de entre esa tríada de ensayos que Borges quiso expulsar de su historia de escritor, es sin dudas su libro más distante. En ese momento se halla cerca de muchas cosas que fue expurgando a lo largo del tiempo: el énfasis, el elogio de la nacionalidad, la adscripción, aun reticente, a las vanguardias. Está muy próximo a la experiencia de la revista *Martín Fierro*, al contacto con el ultraísmo español y al entusiasmo por el yrigoyenismo. Es decir que el lugar de escritor que Borges ocupaba y el que se imaginaba ocupar eran sensiblemente diferentes del que iría recorriendo, sobre todo a partir de *Discusión*, cuya primera edición es de 1932 y que es ya el libro de un escritor solitario. En 1925, Borges, aun con sus particularidades, forma parte de un grupo en estado de beligerancia, muchas veces artificiosa: Florida contra Boedo. De allí la elección de ciertos temas (la gauchesca, Cansinos Assens, Gómez de la Serna, Joyce) pero sobre todo de una entonación que parece querer enfatizar el autoelogio con que los floridistas se enfrentaban a sus adversarios: "Somos argentinos sin esfuerzo".

Paradójicamente el libro se resiente de un esfuerzo por ser argentino -esfuerzo que se hace aun más evidente en *El tamaño de mi esperanza*–, algo que Borges iría aceptando como un destino y una fatalidad. Un trabajo que irá acompañado por los artículos más interesantes que son aquellos que responden más claramente al título del volumen. Son verdaderas *inquisiciones* "Examen de metáforas", "La nadería de la personalidad", "Ejecución de tres palabras", que de alguna manera recorren tres cuestiones centrales en cualquier escritor: la construcción de la imagen, el lugar del autor y el uso de las palabras. Por otra parte, son los lugares por donde Borges va deslizando los tramos de su poética posterior: "La realidad poética puede caber en una copla lo mismo que en un verso virgiliano"; "En Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula"; "El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo"; "Piensoprobar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, más sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal".

Si se quiere, son estas primeras anotaciones –los apuntes entusiastas de un lector en camino a hacerse escritor– los papeles quemados por Pierre Menard, los testimonios del esfuerzo por reescribir el Quijote después de haberlo olvidado por completo y después de dejar de recordar que era Menard y no Cervantes. El hecho de que haya autorizado su publicación al borde de la muerte fue una manera, la más fácil y no la menos dolorosa seguramente, de no tener que reconocerlos como propios. Son como el otro del otro Borges, antes de haber cruzado la orilla. Un secreto develado que ya estaba y faltaba de su obra, si es que un escritor escribe alguna vez una obra.

MARCOS MAYER

FICCION

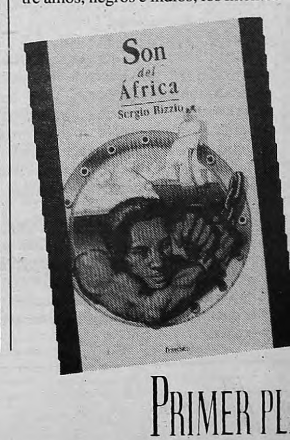
Amo y esclavo

SON DEL AFRICA, por Sergio Bizzio. Fondo de Cultura Económica, 1993, 150 páginas.

Hay concepciones de la literatura, concepciones que no pocas veces parecen estar en lo cierto, que impulsan a custodiar celosamente un espacio de autonomía para el escritor y a desconfiar, por lo tanto, más allá de los beneficios económicos que reportan (o precisamente por eso), de variantes tales como la de escritura por encargo.

Si esta desconfianza constituye, en términos generales, una precaución pertinente, habrá que hacer una enfática excepción a la regla con *Son del Africa*. Tales fueron las condiciones de escritura de esta tercera novela de Sergio Bizzio, y en ella se afianza claramente una voz narrativa, alejada ya de ciertos juegos autorreferenciales y de cierto regodeo en la minucia que debilitaban sus propuestas novelísticas precedentes: *El divino convertible* e *Infierno albino*. Es apreciable la madurez narrativa que Bizzio evidencia en este nuevo relato, a la par de un muy cuidadoso trabajo con la lengua que el género narrativo, obviamente, no tenía por qué excluir.

La historia que se cuenta en *Son del Africa* se refiere al mundo de los esclavos negros en América latina, algo infrecuente en la literatura argentina. La novela comienza con la llegada al Africa de una nave de tripulación portuguesa y holandesa y con la violenta captura de los nuevos esclavos. Luego de narrar su viaje a través del océano y su desembarco en Pernambuco, se representa el universo de un ingenio del Brasil: la compleja relación entre amos, negros e indios; los intentos



LANZALLAMAS

Mujeres son las nuestras

Pacho O'Donnell cree firmemente en las causalidades alrededor de su obra. Esta vez, la aparición de su biografía *Juana Azurduy, la teniente coronela* coincide con el estreno de una obra teatral sobre la primer mujer que comandó tropas en el Ejército Argentino. El autor –conocido en política por su paso por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad porteña durante el gobierno de Raúl Alfonsín y su incursión en la diplomacia menemista– explica la publicación de este libro como "una necesaria recuperación de nuestras figuras más dignas".

Varias veces premiado (Fondo Nacional de las Artes, Sociedad Argentina de Escritores y Municipalidad de Buenos Aires, entre otros galardones), O'Donnell fue, además, quien introdujo en la Argentina algo tan discutido como la psicoterapia grupal de orientación lacaniana. Dentro de esa especialidad publicó *Teoría y técnica de la psicoterapia grupal* y *La teoría de la transferencia en psicoterapia grupal*. Cuatro novelas –*Copsi, Las hormigas de Carlitos Chaplin, El tigrecito de Mompracén* y *Doña Leonor, los rusos y los yanquis*– y el libro de relatos *La seducción de la hija del portero* fueron los títulos con los que incursionó en el terreno de la narrativa. También tiene cuatro obras de teatro estrenadas.

Aunque trató de no caer en el psicologismo a la hora de narrar la historia de Juana Azurduy, O'Donnell no pudo evitar sus antecedentes en el campo psicoanalítico. "De no haber incursionado en lo psicológico del personaje patrio hubiera terminado enamorándome de ella", confiesa el autor. O'Donnell, que sigue siendo radical a pesar de su íntima amistad con Menem, criticó duramente la política cultural de los dos gobiernos democráticos: "La Secretaría de Cultura de la Municipalidad, la misma que marcó una época apasionante de mi vida, no existe más. En su lugar hay una degradada Subsecretaría que tiene en la sociedad una presencia mínima".

Juana Azurduy, la teniente coronela es el último de los títulos de la colección Mujeres Apasionadas con que la editorial Planeta intenta rescatar las biografías de aquellas ilustres damas que –como se asegura en el conocido refrán– se encuentran siempre a la sombra de un gran hombre. Pacho O'Donnell recurrió a la figura de Azurduy, a la cual se llegó a comparar con Juana de Arco, para contar una historia poco conocida en los manuales escolares. En este ensayo, entonces, se podrá asistir a los combates por la Independencia en el Alto Perú. En ellos, Juana Azurduy peleó al lado de su marido y sus hijos y murió en la más terrible de las miserias, aunque provenía de una familia adinerada, a los ochenta y dos años.

Con una prosa despojada, poco adjetivada, O'Donnell caracteriza su obra como "algo próximo al estilo de los historiadores en los que he abrevado, ya que frente a una historia tan rica lo único que podía hacer era tener la honestidad de no complicarla con intervenciones propias". Por eso utilizó un lenguaje que no distrae, que se funde en el paisaje de una época de sables, lanzas y patriotas.

POESIA

Voz de mujer

CITAS, por Concepción Bertone. Bajo la Luna Nueva, 1993, 84 páginas. **LOS PASOS DE ZOE**, por Delfina Muschietti. Pequeña Venecia, 1993, 72 páginas.

En una de sus corrientes, la poesía argentina actual tiende a explorar la relación entre percepción y palabra, el modo particular de mirar el mundo. Pero en la poesía argentina escrita por mujeres, esa busca debe hacerse en otro nivel: en el de la posibilidad misma de un sujeto poético nuevo. Es decir, al representar el Yo imaginario del poema, lo femenino se conforma como enunciación. Otra mirada, otra memoria, otro deseo soberano y otra historia: todo recomienza. De allí la aparición de ciertas búsquedas comunes: un redescubrimiento de la materia y una epifanía de lo concreto; un examen del pasado y la historia a partir de los vínculos familiares; una adhesión a la lengua en la palabra maternal. Tanto Concepción Bertone en *Citas* como Delfina Muschietti en *Los pasos de Zoe* se aventuran en esa exploración.

En *Citas* ciertos núcleos imaginarios recorren el libro reiteradamente. Entre ellos el tejido, que se hace textura, texto, poema; el agua, la imaginación del agua que fluye o se transforma; el pasado, que vuelve en la memoria de lo antiguo o se oculta en la sombra de las cosas ausentes. Los poemas de Bertone combinan esos elementos y de una u otra manera recuperan su sentido de un modo siempre cambiante en las cuatro secciones del libro: "El agua del miraje", "Del no hacer", "Citas" y "Por el fuego". El sujeto confirma el mundo con un lenguaje que sabe primordial. Hasta en los silencios, en lo perecedero o en lo enigmático, descubre la aparición de la sustancia real. Pero lo hace sin cancelar la memoria. En el tiempo de las cosas teje su propia silueta, su propia voz. Y también en el tiempo de las voces ajenas. Los poemas de Bertone disponen como huellas, en el ritmo quebrado de los versos, endecasílabos apenas disimulados, rimas, un conjunto de metáforas habituales en la larga historia del poema, nombres ilustres. Como si estar en el poema fuera volverse cita o como si la cita estuviera allí bajo la forma de un hogar seguro –el hogar del lenguaje materno– desde el cual conjurar la incertidumbre.

La sabia arquitectura de *Los pasos de Zoe*, de Delfina Muschietti, parte de tres citas provenientes de *El delirio y los sueños en "La Gradiva" de W. Jensen*. En ese ensayo, Sigmund Freud estudia una novela en la cual un joven arqueólogo delira en las ruinas de Pompeya con el fantasma de Gradiva. La muchacha se aparece dando unos pasos ligeros, de belleza y gracia ultraterrenas. Pero Gradiva es una mujer real: su nombre es Zoe, que significa vida. Como los pasos de Zoe, que la llevan en idéntica gracia del ensueño a lo real, en el libro de Delfina Muschietti el sujeto poético alcanza, gradualmente, una confirmación en el mundo, mientras la composición poética que lo representa se vuelve estructuralmente más compleja. En la sección "Minimales", poemas breves de notable eficacia, Muschietti obra en una zona de la intimidad que sólo espejea como paisaje: diafanidad de lo exterior en vibraciones, movimientos secretos, transparencia y mudez del aire en el delirio de la luz. En la sección "Pájaros o reinas (mixtos)", se abre el sitio de lo familiar: el hogar, los hijos, los padres, la infancia. Desde esa zona todo, sin embargo, se confunde, se vuelve incierto: los sueños recurren, los recuerdos alteran el presente, lo leído se vuelve vida, voz, sentimiento y la vida, poema. No hay un solo lugar desde el cual el sujeto pueda afincarse. Sin énfasis –delicada virtud en la que Muschietti es maestra– el espacio del sujeto se conforma, pero a la vez parece fragmentarse. Esta fragmentación alcanzasu punto más alto en la última parte: "Simultáneas". El poema se vuelve múltiple, tiene varios planos manifiestos en incisos, paréntesis, citas y perspectivas varias. El sujeto femenino se abre al mundo, al lenguaje, pero nada le garantiza una identidad definida o cristalizada, sino una vida despierta bajo la luz inestable de las mutaciones.

Concepción Bertone (Rosario, Santa Fe, 1947) publicó *De la piel hacia adentro* (1973) y *El vuelo inmóvil* (1983). Delfina Muschietti (Villaguay, Entre Ríos, 1953), una de las investigadoras y críticas de poesía más lúcidas de la Argentina, publica su primer libro de poemas.

JORGE MONTELEONE

de rebelión; los sutiles cruces culturales; etcétera.

Sergio Bizzio consigue en este texto un impecable manejo de los tiempos narrativos, combinando episodios de marcada intensidad en lo que hace a peripecias, como el combate para capturar a los negros en Africa o la rebelión intentada en el ingenio, con tramos en los que la acción se detiene para dar lugar a la descripción de una tediosa monotonía, como ocurre con el largo viaje a través del océano.

De la amplia historia de amos y esclavos, *Son del Africa* recorta y pone en primer plano la historia de uno de los amos, llamado Diedrick, y de uno de los esclavos, llamado Ukelé: su relación articula el desarrollo de la novela, desde la primera vez que sus miradas se encuentran (y el amo obliga al esclavo a bajar los ojos), hasta el desenlace. A través de la historia de Diedrick y de Ukelé, *Son del Africa* despliega un contrapunto realmente notable entre dominador y dominado, en el que las fronteras que distinguen los dos polos de esa dominación se desdibujan.

El título de la novela en la sobrecubierta juega igualmente con cierta ambivalencia ("son": ¿verbo o sustantivo?), sólo que, con dudoso criterio y escaso sentido lúdico, los editores mexicanos presentan el título en la cubierta como *El son del Africa*. La edición contiene también un apéndice histórico que parece sostener que la literatura requiere un complemento, cuando uno de los tantos méritos de este texto de Sergio Bizzio es mostrar de qué manera hay casos en los que la literatura se basta a sí misma.

MARTIN KOHAN

ENSAYO

De Fukuyama a Fujimori

LA CONTENTA BARBARIE, por Alvaro Vargas Llosa. Planeta, 1993, 250 páginas.

El ensayo de interpretación de la realidad nacional jalona la historia latinoamericana con dos tipos de hitos cuyas modalidades alternativas son en verdad complementarias. En primer lugar, el extenso, ambicioso, digestivo tratado totalizador, que abarca en su complejidad a las peculiaridades, con entonación celebratoria o cruel profundidad de radiografía. En segundo, la catilinaria que responde a una manifestación súbitamente volcánica de esa estructura profunda que se creía conocer hasta el punto de que cualquier desarrollo fuera previsible. Es al último grupo que pertenece *La contenta barbarie*. El horror que produce el nuevo acontecimiento se mitiga siempre con la conciencia de que ya sabíamos –debíamos saber– que esto podía ocurrir.

El autogolpe del presidente Fujimori (5 de abril de 1992) es examinado desde sus más lejanos antecedentes. El capítulo "Orígenes de la barbarie" se remonta sabiamente a las culturas prehispánicas, al 900 a. C. El libro es la historia de una conspiración exitosa que desemboca en el presente, escrita con una urgencia ética que a veces se extraña en el horizonte post y las académicas socialdemocracias. El punto de vista no es otro que el del Inca Garcilaso en los *Comentarios reales*: la perspectiva de un exilio más o menos dorado. Pero Estados Unidos ha reemplazado a España y Vargas Llosa hijo es jefe de la página editorial del *Miami Herald*. Hay también un cierto triunfalismo de la derrota: los hechos demostraron que el Perú se equivocó al preferir a Fujimori en vez de a Mario Vargas Llosa en las elecciones de 1990. En este sentido, *La contenta barbarie* es la necesaria continuación de *El diablo en campaña*, el anterior y primer libro de Alvaro Vargas Llosa, donde narraba su experiencia como portavoz de prensa en la campaña del partido paterno, el Frente Democrático.

González Prada había dicho que los limeños del virreinato quedarían bien figurados por un péndulo oscilando del templo a la alcoba, del altar a la cama. Vargas Llosa hijo pertenece a esa tradición liberal de los revolucionarios de 1810 que en la Argentina encarnaron los unitarios: puritana, celestial, siempre *del lado de allá*. En la vereda de enfrente están los federales, que no niegan el cielo, pues el suyo consiente las huríes y sus placeres venéreos: un Fujimori populista, dejándose retratar, durante la epidemia de cólera, comiendo pescado crudo con su mujer.

Los autores de los ensayos de interpretación de la realidad nacional aplicaron sus lecturas filosóficas y sociológicas a un continente que no era pródigo en esas teorías. En el siglo pasado, muchos se valieron de las licencias a que autorizaba el positivismo; hoy, Vargas Llosa cita como única obra teórica, en una bibliografía de treinta títulos, *El fin de la historia y el último hombre*, de Francis Fukuyama, que le sirve para expresar su impaciencia por la impuntualidad del Perú en acudir a la cita con la modernidad. Como en los historiadores de la antigüedad clásica, en *La contenta barbarie* las acciones se tejen en un cañamazo conceptual previo, que es aquí el del liberalismo –también Von Hayek figura en la bibliografía–. Pero junto a la doctrina económica liberal (no intervencionismo, libre empresa), Vargas Llosa quiere retener la del *liberalism* norteamericano, con su creencia en el progreso y su énfasis en los derechos humanos y civiles. Como en los historiadores antiguos, la ausencia de sofisticación en el cañamazo no impide sino que resulta por completo independiente de la destreza narrativa y del sostenido interés de la lectura.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO



BALVANERA, INVIERNO DE 1994

REINA ROFFE

Viajera permanente desde que en 1978 se trasladó por primera vez a Estados Unidos con una beca de la Universidad de Iowa, con su domicilio dividido entre la casa materna de Balvanera, Buenos Aires, y la propia de la zona norte de Madrid, Reina Roffé pasó brevemente por su Argentina natal para revisar los últimos detalles de la publicación de su nueva novela, "El cielo dividido". De sus comienzos como casi discípula de Haroldo Conti, de la prohibición por la última dictadura militar de su libro "Monte de Venus", de la construcción de esa voz-mujer tan característica de sus obras ("Llamado al puf", "La rompiente") y de las mañas de la escritura habla en esta entrevista.

NORA DOMINGUEZ

Se apasiona con los personajes indefensos y desvalidos que reniegan de todo discurso autoritario y prefiere confrontar versiones a establecerse en el terreno cómodo de las opiniones seguras e intransigentes. La firmeza se instala en sus textos en ese punto en que un narrador encuenta el modo ajustado de decir aquello que desea, aunque "la incertidumbre reina" –como ella misma refiere, justamente– en los mundos que ella gusta narrar. Es argentina pero vive en España. Desde su primer viaje a Estados Unidos con una beca en la Universidad de Iowa en 1978 fue y vino varias veces. Algunas para quedarse; otras, como ésta, para una breve visita. Se llama Reina Roffé.

–¿Qué puede recordar de sus comienzos como escritora?

–Empecé a escribir siendo adolescente. Iba al colegio Sarmiento, en Callao y Corrientes, y allí era profesor Haroldo Conti. No era mi profesor y alguien me sugirió que le mostrara lo que escribía. Yo para entonces ya tenía escrita mi primera novela, o el borrador. Un día me animé y se la entregué. Me pidió quince días y cumplido el plazo en un recreo me dijo que estaba condenada a ser escritora, que había mucho que corregir, pero que ahí había un material literario. A partir de entonces establecimos un vínculo de amistad y él me ayudó a publicar la primera novela, *Llamado al puf*, que publicó Plemar en el '73.

–Monte de Venus, *prohibida por la última dictadura militar en el '77, hoy es inhallable. ¿Qué cree usted que en ella avivó el ojo del censor?*

–Cuenta una historia que transcurre en un colegio nocturno de mujeres en los primeros años de los '70 y desemboca en el peronismo del '73. Se tematiza toda la atmósfera de la dictadura militar del '66 hasta la apertura democrática con la llegada de Perón y el desencanto que produce. Creo que la prohibieron porque era una cosa molesta. También había una crítica al sistema educativo y a la situación de la mujer.

–¿Qué actividad desarrolla en España?

–Siempre he trabajado en editoriales, haciendo periodismo y como redactora publicitaria. También hice talleres literarios, acá y en España. Hice muchas cosas en España, estuve en la parte de promoción de la Biblioteca Quinto Centenario y últimamente trabajo como redactora publicitaria. Pero siempre intercalo mis actividades con charlas, notas periodísticas.

–¿Cuál es la realidad que más la estimula para escribir, la de acá o la de allá?

–La cuestión de escribir es un poco independiente: se puede estar estimulada en cualquier parte si se tiene algo para contar y si se quiere escribir. Lo que ocurre aquí es que uno vuelve por una cuestión afectiva, por códigos comunes que son muy importantes y porque también en la Argentina están mis lectores, o por lo menos los lectores que a mí me interesan, a los que no les tengo que contar mi historia completa.

–En su caso no se trataría de una única historia sino más bien de múltiples versiones, como se ve por ejemplo en El cielo dividido, *la novela que próximamente publicará Sudamericana.*

–El núcleo fue la idea de regreso al país de uno, cierta atmósfera de desamparo o de indefensión y la idea de que estábamos todos como flotando. Los personajes van de un lado a otro, sin recalar en ninguna parte, desencantados. Una de las ideas más fuertes es la sensación de vivir a la intemperie, una sensación que se fue corporizando.

–El viaje parece un elemento central de La rompiente *y en* El cielo dividido, *aunque de distinto signo.*

–Creo que hay elementos que circulan de una novela a la otra. En *La rompiente* se tematiza el viaje, la partida; aquí es el regreso al país del origen. Es un tema que me ocupa y me preocupa, el de los traslados: cómo se viven esos traslados y cómo se viven desde una voz femenina.

–Más allá de los elementos comunes entre una novela y otra se advierte un cambio en la escritura.

–Sí, en *La rompiente* se tematiza la anhedonia y se ve en la escritura: una escritura comprimida, asfixiante. En *El cielo dividido* hay un mayor desarrollo de la historia, es una novela más gozosa, como un intento de cerrar la anhedonia, un intento de superar el estigma de un cuerpo enfermo, saneado de la cirugía mayor de lo que quisieron los militares. En *El cielo dividido* está la memoria de esa masacre. Hay un intento por sanear a nivel personal la memoria de esa masacre pero sin olvido. Esto se resume en una frase que la protagonista busca en las cartas que relee: "Yo tampoco olvido, ni perdono, ni claudico".

–Usted parece haber elegido en La rompiente *y en* El cielo dividido *contar la historia política de un modo lateral.*

–Sí, *El cielo dividido* cuenta la historia de un regreso en los primeros años de la democracia, en la segunda mitad de la década del 80: el reencuentro de la protagonista con personajes del pasado, el inicio de nuevas relaciones, de una pasión amorosa. La narración intercala la tercera persona con relatos de vida en primera dirigidos a diferentes escuchas que no sólo oyen sino que opinan e interfieren la narración, que modifican alguna parte, que agregan otros puntos de vista o interpretan de modo diferente lo que se ha contado inicialmente. Es la historia de la interrelación entre siete mujeres que se buscan y rechazan, que se aman y odian, que se idealizan y deploran en una suerte de sentimientos encontrados en el extremo de lo femenino. Con *La rompiente* me propuse –y no sé si lo logré– elaborar un texto que pusiera en cuestión las ideas de subjetividad y realidad y que, a la vez, sirviera para romper con las voces autoritarias de la Junta Militar que tuvieron fuerte resonancia en buena parte de la sociedad argentina durante la década del 70. El resultado fue una historia incompleta o varias historias truncas, en las que se lee la Argentina quebrada de aquellos años, y la identidad quebrada y trunca de la voz femenina. Incompleta también por el lugar incómodo de esa voz, instalada en el régimen de la incertidumbre donde no existe verdad ni ficción absolutas. Me propuse también encontrar una voz-mujer que se convirtiera en sujeto activo.

–¿Cómo trabaja un personaje, cómo lo va siguiendo en su desarrollo?

–Mantengo una relación bastante pasional con todos mis personajes. Cada personaje es producto de la observación diaria, del conocimiento. A mí me interesan mucho las personas, humana y literariamente. Entonces siempre establezco esa mirada literaria sobre los demás, cada personaje es un compendio de varios personajes de la vida.

–¿Cree que La rompiente *inaugura otro tipo de escritura en su itinerario narrativo?*

–A partir de *La rompiente* inicié otra búsqueda, creo que más verdadera. Me interesó sobre todo encontrar esa voz-mujer que es capaz de contar deotra manera la historia. Mi intención era someter el nuevo texto a un corte radical con cierto realismo crítico practicado en mis novelas anteriores, con ciertos y determinados tópicos de la literatura y la crítica literaria, y decididamente con el *cliché* de lo femenino para, al fin, escribir a favor de la memoria y contra la represión, tanto externa como interna.

–¿Cuáles son las negociaciones personales que una escritora tiene que hacer en relación con las definiciones y valoraciones sociales que existen sobre lo que escriben las mujeres?

–Cuando escribí el prólogo a *La rompiente* me sentía presionada por todos esos dichos y entredichos. Ahora estoy como mucho más tranquila, tal vez porque creo que encontré esa voz capaz de romper el silencio y de darse el gusto si quiere de ser autorreferencial, fragmentaria. Ya no me preocupa lo que digan de mi escritura en ese sentido peyorativa en que está tratada la escritura de la mujer.

–¿Qué significa para usted narrar desde una voz de mujer?

–Desde que comencé la redacción de mi tercera novela, *La rompiente*, se me ha planteado la práctica de la escritura con este imperativo: desde dónde escribo, y con la conciencia de que ya no se trata sólo y exclusivamente de un lugar físico, una habitación propia, sino del lugar mujer, sujeto del texto. Lugar ciertamente incómodo, donde la incertidumbre reina, donde cada frase se erige en línea de fuerza que funciona como una puesta en orden interior frente a las pocas certezas exteriores; resistencia íntima, poder secreto que genera una otra escritura. Me preocupaba especialmente encontrar una voz, o mejor, el esplendor de una voz capaz de articular los diferentes aspectos de la novela y que pudiera hablar oponiéndose al discurso dominante. Encontrar una voz alternativa con la cual enunciar un discurso propio y una versión autónoma del cuerpo. Al "desde dónde escribo" se sumaron otros enigmas: de qué manera deslindar la historia oficial de la historia verdadera y cómo contar a partir del remanente. Las respuestas se manifestaron en un acto de escritura que se busca a sí mismo como tal, que indaga sobre los límites de lo real y su representación, que apela a las diversas posibilidades de narrar los hechos y romper el silencio a través de una voz-mujer. Surgieron así, con el ejercicio de escritura, diversas estrategias discursivas para establecer un otro modo de actuar y de romper con la categoría de "lo esencial" en la mujer.

–¿Cree, como pensaba Virginia

Woolf, que la tarea del novelista es representar individuos y que, por lo tanto, la novela es el género que mejor modela y da cuenta de la subjetividad de una época?

–Creo que la novela es el género narrativo que permite, precisamente por ser un proceso de largo aliento –recurrente y obsesivo–, develar parte del misterio que uno es para sí mismo y, en consecuencia, el misterio que los demás son para uno. Pero para que una novela sea realmente efectiva debe producir sobre todo en el otro, en el lector, una revelación de vida. Ciertos hechos y dichos que a uno por diversos motivos lo conmueven no necesariamente conmueven a los demás. Por eso, gran parte del trabajo de un narrador está puesto en cómo elaborar los distintos aspectos de la subjetividad. También es cierto que el olor de las magdalenas es un olor mucho más rico y evocador después de haber pasado por Proust. El amarillo de los girasoles se nos presenta más intenso y menos inocente luego de haber visto la pintura de Van Gogh. Evidentemente el arte contamina, extrema la mirada y las sensaciones que nos ofrece la realidad objetiva, siempre demasiado llana. Creo que toda novela es subjetiva de alguna manera, porque uno trabaja con sus puntos de vista, con su concepción del mundo, con sus fantasías, a favor o en contra del deseo. Yo no le tengo miedo a lo subjetivo, a lo referencial, a lo autobiográfico. No le tengo miedo a decir que en las historias de alguna manera estoy narrando mi propia vida.

–¿Cuál es la relación entre la novela que se imaginaba que va a escribir y la que está escribiendo? ¿Siempre hay que estar luchando con una novela imaginaria?

–Y siempre queda inconclusa. Hasta ahora no he podido escribir la novela que yo imaginaba. Siempre creo que con la próxima novela lo voy a lograr. Lo que pasa es que uno está enamorado de lo que está escribiendo, no de lo ya escrito.

–¿Qué importancia tiene para usted el lector?

–Fundamental, porque escribo para los lectores, no para mí misma. La preocupación por el lector es constante antes, durante y después. Pero, para ser absolutamente sincera, cuando estoy escribiendo mi referencia son dos o tres amigos míos con los que siento que hay vasos comunicantes muy fuertes.

–¿Cuáles son las mejores condiciones para escribir?

–El ocio, el estado de ocio: estar en casa arreglando las plantas o estar paseando, en un café. El ocio es lo más productivo para escribir.

–¿Cuál es para usted la mejor hora para trabajar?

–Prefiero trabajar por la mañana, porque voy elaborando cosas en la noche: durante la noche mi cabeza no para. Cuando me despierto es el momento de recoger todo ese material. Lucho mucho para disciplinarme porque hay que estar un poco loco para escribir, sobre todo una novela que es un texto de largo. Hay que ser muy neurótica, se necesitan muchas horas de encierro. Es una lucha constante porque la vida tienta constantemente a salir.

–¿Es importante el lugar dónde escribe?

–Para mí, sí. Necesito sentirme rodeada de mis propias cosas, escribir siempre en el mismo lugar. Necesito mi mesa, mi máquina de escribir, mis papeles a mano, mi ventana, mis libros. Cuando viajo trabajo con ideas, tomo notas, pero no las proceso, sólo las proceso en mi lugar, en mi cuarto propio.

–¿Usted acaba de obtener la beca de la Fundación Antorchas para literatura, ¿en qué proyecto va a trabajar?

–En una novela que ya estoy trabajando. Tiene un título provisorio -seguramente lo voy a cambiar–; por ahora se llama *Mis tías, los domingos*. Es una novela que transcurre en los años '50 en Buenos Aires. No me puedo desprender de la Argentina. Mis personajes son cuatro tías, de las que hablé también en mis otras novelas, y ahora creo que es hora de contar esas historias.



FILMOGRAFIA COMPLETA DE LOS HERMANOS MARX

EL HUMOR MARXISTA

M.M.

La primera película que Jerry Lewis filma sin Dean Martin, *El profesor chiflado*, es al mismo tiempo una venganza y la puesta en escena de los dos personajes que venían haciendo hasta entonces. El tonto, bueno y fracasado, y el galán irresistible que canta con voz gruesa las melodías que harán caer las mujeres a sus pies. Mediante una inversión del viejo esquema del Doctor Jekyll y Mister Hyde, Lewis intenta demostrar que es a los feos y algo bobos, cuando son auténticos, a quienes en verdad aman las mujeres. Al incorporar al amor, aún bajo la forma de la parodia, Lewis se coloca en una de las dos grandes tradiciones del cine cómico ya desde la era muda: la de Chaplin, en la cual el amor es algo importante, accesible y el motor de todas las acciones. La otra es la de Buster Keaton, en la cual el amor está incorporado como parte de la vida y no necesariamente en el lugar central. Buster enamorado sigue siendo Buster, el personaje impertérrito y automático que no puede parar de moverse y de enredarse en los mecanismos complejos del mundo.

Con los hermanos Marx pasa otra cosa. Las historias de amor, melosas a más no poder, según el gusto de comienzos del cine sonoro en los 30 y los 40, suceden a un costado de la película, pues los tres (los cuatro al principio aunque el papel de Zeppo nunca llega a ser cómico) están ocupados en otros asuntos. Así puede verse en el libro de Allen Eyles, *Todas las películas de los hermanos Marx*, que Paidós acaba de publicar.

PRIMER OBJETIVO: Una escena de *Una noche en la ópera*. Chico, representante de un tenor que espera su oportunidad, trata de venderle sus derechos de actuación a Groucho, que actúa en nombre de un teatro lírico. Para eso hace falta que ambos firmen un contrato. Empiezan a leerlo en voz alta. La primera cláusula dice: "La primera cláusula de este contrato pasa a llamarse ahora la primera cláusula de este contrato". Les parece innecesaria, rompen la parte de papel donde estaba escrita y pasan a la segunda que repite el mismo esquema. Así se sigue por un rato hasta que llegan a la última de las cláusulas y lo que queda es una pequeña tira de papel. Groucho le ofrece su lapicera a Chico, quien le contesta: "Se me olvidó decirle que no sé escribir". Pero Groucho no se da por vencido: "Bueno, no importa. De todos modos, la pluma tampoco tiene tinta". Todo lo sucedido ha sido inútil tal como lo había anticipado Groucho al entregarle a Chico una copia del contrato. "Muy bien, yo se lo leeré. ¿Me oye?" Chico: "Todavía no he oído nada. ¿Ha dicho usted algo?". Groucho: "Bueno no he dicho nada que valga la pena oírse". Chico: "Por eso no he oído nada". Groucho: "Muy bien, por eso no he dicho nada".

Detrás del absurdo asoma la inutilidad de todo esfuerzo por sostener un contrato, algún tipo de pacto. No hay más que el deseo de hacer lo que se le ocurre a cada uno de los Marx. Tampoco hay pacto en la escena repetida de Groucho tratando de seducir a la señora pacata interpretada siempre con rostro de incomprensión por Margaret Dumont, que tampoco en la vida real entendía cómo diablos funcionaban los Marx (se cuenta que durante uno de los rodajes entraron en su habitación cuando estaba dormida, la desvistieron y se llevaron toda su ropa). Como en el final de *Sopa de ganso* –prohibida en Italia por el gobierno fascista de Benito Mussolini–, cuando ella le pregunta qué están haciendo y Groucho le contesta: "Defendiendo su honor, que es mucho más que lo que usted ha hecho en toda su vida".

Editorial Paidós acaba de publicar "Todas las películas de los hermanos Marx", texto más que completo sobre la obra de Groucho, Harpo y Chico sobre cuyo particularísimo humor no deja dato, film por film, sin revelar.

SEGUNDO OBJETIVO: La última película filmada por el trío, *Love Happy* (1940), conocida en Buenos Aires como *Locos de atar*, es sobre todo un film de Harpo, que eligió ese mismo nombre para su personaje. En una de las escenas memorables, Harpo, que sigue haciendo el papel de vagabundo mal vestido y cubierto por un impermeable, empieza a ser revisado por un grupo de delincuentes que anda detrás de un collar de diamantes contrabandeando dentro de una lata de conserva. Del impermeable empieza a salir una cosa detrás de otra, entre ellas un felpudo, las piernas de un maniquí, el cartel de una barbería, un perro embalsamado y hasta un bloque de hielo. Del personaje mudo brota un mundo de objetos que amenaza con no terminar nunca. La comicidad de los Marx es una combinación de verborragia y mutismo, una elaboración del silencio y las palabras. Mientras Harpo permanece callado, comunicándose con silbidos y con el ruido de su bocina, mientras le alcanza la pierna a todo el que se le acerque, Groucho no puede parar de hablar. En uno por ausencia, en otro por exceso, el lenguaje se destroza en función de producir el sinsentido que conduzca a lo cómico. Pero nunca hay espacios vacíos, ni bajo el bigote postizo de Groucho, ni bajo el impermeable rotoso de Harpo. No se puede parar sino para que aparezca el arpa de Harpo, porque Chico, al incorporar el otro sonido, el de la música, lo hace para seguir provocando risa.

TERCER OBJETIVO: Casi una consecuencia de los otros dos. Lo imparable del silencio y de la palabra combinado con los contratos destruidos lleva a la parálisis de las instituciones. Los Marx siempre son personajes que están donde no deben, ocupan lugares que no les corresponden. Groucho en el papel de ministro en *Sopa de ganso*, de gerente de hotel en *Una noche en Casablanca* o de director de escuela en *Plumas de caballo*, en el que asume bajo los sones de la canción "What ever It Is I'm Against It" ("sea lo que sea, estoy en contra"), sólo atiende a sus propios intereses, que por otra parte siempre deben resolverse de inmediato. Es una especie de neurosis egotista donde lo que importa son los beneficios que pueden obtener de lugares alcanzados por el azar o la confusión. Ataque a un tópico del idealismo burgués, pero, sobre todo, el enfrentamiento con otros que aspiran al mismo lugar para llevar a cabo planes concertados de antemano; el error en que los Marx se divierten es el de no tener objetivos más allá de lo inmediato. Es más: el malhumor de Groucho, leve, sarcástico, nace de la falta de paciencia y del desvío permanente de la conversación llevado por la deriva de las palabras, como en el diálogo con Chico en *El conflicto de los Marx*. Ha sido robado un cuadro y Chico propone interrogar a los habitantes de la casa. Groucho objeta: "Imagina que nadie en la casa haya tomado el cuadro". Chico: "Entonces preguntamos en la casa de al lado". Groucho: "¿Y si no hay ninguna casa al lado?". Chico: "¡Entonces tendremos que construir una!". Enseguida sacan un plano y empiezan a hacer dibujos de una casa y discutir el proyecto. Nada vale lo que un buen chiste, ni hay problema que deba preceder a un momento de diversión.

Y, entonces, la contemplación de sus películas se convierte en una fiesta alocada que el largo de las escenas amorosas (como en *Un día en las carreras*) no consigue nunca detener, y que transmite algo de esa imapaciencia marxiana por reencontrar la diversión. Lo que sucede cuando los hermanos Marx consiguen la risa es una detención de la responsabilidad, de los pactos que se establecen para ser respetados, de la obsesión por el sentido de las palabras y de los silencios, en definitiva de aquello que vuelve sociables a los seres humanos. Una violencia disfrazada de comicidad pero que de repente queda en descubierto cuando Harpo tropieza a Margaret Dumont en *Coconuts* o desgarra el frac del director de la ópera en *Una noche en la ópera*. Un humor que es la contrapartida del amor, de lo familiar, eso que quería conquistar para sí Jerry Lewis en *El profesor chiflado*, cuando ya los Marx eran un recuerdo y Groucho dirigía por televisión un programa que se llamaba *You Bet Your Life (Apueste su vida)*. Poca cosa, diría Buster Keaton que no usaba dobles para sus increíbles acrobacias. Un precio, cuando de lo que se trata es de que la vida sea pura risa, un chiste siempre fuera de lugar en el momento justo.



Miembros del Ejército Zapatista en pose para la historia. Al lado, el último caudillo, Porfirio Díaz.

MEXICO DE UN SIGLO A OTRO

A partir de una notable obra de Enrique Krauze sobre los caudillos mexicanos –que se abre con Hidalgo y se cierra con Porfirio Díaz–, el historiador argentino y profesor de la Universidad de Stanford Tulio Halperín Donghi, quien acaba de publicar aquí "La larga agonía de la Argentina peronista" (Ariel), analiza el peso de la historia sobre el presente, tanto en México como en su país.

TULIO HALPERIN DONGHI

Enrique Krauze acaba de publicar *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910).** Esta obra sobre la convulsionada centuria que separa la revolución convocada por Francisco Madero de la que Hidalgo proclamó en Dolores, no la ha trazado Enrique Krauze hilando en una única hebra las de los caudillos cuyos conflictos le imprimieron su ritmo peculiar. He aquí el primer descubrimiento que aguarda al lector: de esos caudillos, lo que se ha propuesto darnos son retratos antes que historias de vida.

Ni esa estrategia expositiva, ni la noción de caudillo aquí empleada -que abarca un territorio más amplio de lo habitual– son sorprendentes en la pluma de Enrique Krauze, quien se hizo conocer primero por un admirable retrato de los *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana* (México, Siglo XXI, 1976). Allí se daba ya un uso selectivo del material biográfico para destilar la esencia de las personalidades que se despliegan –más que se forjan– a través de las peripecias de una trayectoria vital (un modo de aproximación que iba a reaparecer en la serie *Biografía del poder*, consagrada a las figuras que dominaron el último siglo de historia mexicana).

En la imagen compósita del primer siglo del México independiente, que esa sucesión de retratos deposita por sedimentación en la mente del lector, sobresalen unas pocas figuras capaces de influir sobre el curso de la corriente histórica que las arrastra a todas, entre otras más numerosas que no parecen ni siquiera advertir hacia dónde esa corriente las encamina.

Esa mayor capacidad de gravitar sobre el curso histórico parece depender menos de las calidades del sujeto que la despliega que de la coyuntura que le toca afrontar. Ella se hace más frecuente a medida que avanza el siglo: mientras Hidalgo, Morelos, o Iturbide se esfuerzan en vano por no ser arrastrados por la corriente, y Santa Anna se entrega volublemente a ella, las trayectorias de Benito Juárez y Porfirio Díaz coinciden tan exactamente con el curso ya menos caprichoso de aquélla, que no es fácil decidir si son tan sólo más diestros navegantes o si han aprendido por añadidura a influir en su rumbo.

Ese es uno de los signos de que esta biografía política de una nación, que no es lo mismo que su historia, se define sobre todo a través de la relación cambiante que mantiene con ésta. En su primer tramo, en que esa historia parece avanzar a la deriva, la relación entre las figuras aquí evocadas y su México recuerda la que Sarmiento reivindica para sí mismo en la invocación que abre *Facundo*: sus acciones tanto como sus reflexiones fueron parte de un esfuerzo reiteradamente frustrado por descifrar el secreto de la cruel esfinge mexicana.

En esta etapa, la atención de Krauze se demora inevitablemente en las figuras mismas; los retratos que de ellas traza saben sacar ventaja (como ocurre también con la mejor historiografía reciente) de la circunstancia histórica desde la cual escribe, que –al eliminar, excepto para los más irremisiblemente tontos, la posibilidad de cualquier triunfalismo– incita a hacer justicia a las dejadas inexorablemente al margen por el avance de la historia, y aun por alguna que nunca logró incorporarse de veras a su curso. Así ocurre con la de Maximiliano: si el muy logrado retrato que de él dibuja Krauze hace entendible la fascinación que el personaje parece haberle inspirado, también fortifica la duda sobre si ese patético héroe, que durante su entera aventura ultramarina parece haberse movido en un país que sólo existía en su imaginación, tiene un lugar legítimo entre los caudillos mexicanos del ochocientos.

En el retrato de Maximiliano se extreman de todos modos los efectos benéficos de la negativa de Krauze a hacer suyo el dictamen promulgado en nombre de la historia por los herederos de quienes habían salido victoriosos de ella. Esa negativa no oculta ninguna ambición de reemplazar ese veredicto global con otro de distinto signo; la de Krauze no va más allá de promover algunos reordenamientos en el cuadro de honor (así, en favor de Morelos frente a Hidalgo) y otros aún más cautelosos en la valoración de figuras más ambiguas de la siguiente etapa (aquí la reivindicación de Iturbide contrasta con la condena sin atenuantes ni matices de Santa Anna). Esos retocados retratos se proyectan sobre un fondo que lo ha sido mucho menos: es el de una historia de México en la que, a casi un siglo de distancia, puede reconocerse todavía la que trazó magistralmente Justo Sierra.

A partir de que, con la Reforma, esa historia encuentra finalmente el cauce en el que se mantiene hasta hoy, ella ofrece algo más que el fondo sobre el cual se proyecta esta "biografía política": Juárez y Díaz no son meros testigos perplejos o actores a ciegas de la historia que comienza; son en verdad sus protagonistas y, por lo tanto, en sus figuras han de hallarse algunas de las claves que permitirán descifrarla.

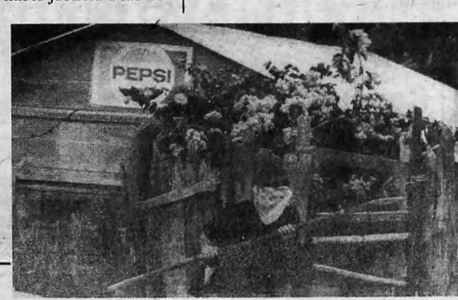
No por eso ha de cambiar la relación que Krauze establece con la tradición historiográfica previa: sin duda, acentuando una tendencia ya insinuada en otras contribuciones, se aparta de esa tradición (que gusta contraponer a Juárez y Díaz para reducir al porfiriato a un paréntesis aberrante entre la Reforma y la Revolución) al descubrir una continuidad entre ambos que va más allá del programa transformador al que ambos sirven, para alcanzar no sólo a los mecanismos políticos esbozados por el primero y desarrollados hasta sus máximas posibilidades por el segundo, sino todavía a la "mística del poder" que inspira a ambos, pero ese distanciamiento parcial no destruye la continuidad esencial en la caracterización de la etapa abierta con la restauración de la república en 1867.

Es eso, sin duda, lo que más ha de sorprender al lector argentino en esta versión de la historia de México que, sin ser programáticamente revisionista, reivindica vigorosamente su libertad frente a cualquier visión tradicional del pasado mexicano. Esa independencia sin ruptura confirma que México tiene un pasado al que los mexicanos pueden volverse en esta hora incierta. Y si ello nos parece sorprendente es porque la Argentina ha perdido hace ya décadas ese recurso a un patrimonio histórico compartido por quienes sustentan las más encontradas opciones actuales. Ese patrimonio común, que iba a desvanecerse lentamente (todavía en la década de 1930, por ejemplo, el pasado, según Aníbal Ponce, no estaba demasiado lejos del invocado por Matías Sánchez Sorondo), es de temer que esté ya irremisiblemente perdido. La iniciativa del doctor Menem, que busca reconciliar póstumamente a las figuras cuya memoria veneraban las corrientes cuyas rivalidades tanto contribuyeron a nuestras recientes catástrofes, retratándolas a todas en el dinero, sólo logra acallar las peligrosas incitaciones que llegaban de un pasado invadido por las discordias del presente, al precio de privarlo radicalmente de sentido.

Es quizás inevitable que así sea: en su agudísimo comentario a la historia de Rosas escrita por Saldías, observaba el general Mitre que, a diferencia de las victorias del federalismo rosista, la de Caseros no sólo había vencido sino convencido, pero lo que era verdad en un anterior fin de siglo ya no lo es en el que corre.

No así en México. Si en la historia que propone Krauze, pese a todas sus novedades, se reconoce una rama de un tronco común, es porque las victorias de la Reforma y la Revolución todavía convencen. Todavía: el eco de la reflexiva melancolía con que Justo Sierra emprendió su exploración del pasado, que se percibe tan bien en la que hoy se nos ofrece, nace sin duda en parte de que ésta da de nuevo expresión a un momento que se sabe crepuscular de la historia mexicana.

* *Tusquets Editores, Barcelona, 1994, 349 páginas*



Integrante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional hace guardia con arma casera.